

INTRODUCTION

C'est le 26 mars 1904 qu'a paru chez Fasquelle un petit volume recueillant six pièces en un acte : *Vieux ménages*, *L'Épidémie*, *Les Amants*, *Le Portefeuille*, *Scrupules* et *Interview*, représentées entre décembre 1894 et février 1904. Le titre générique adopté par Mirbeau est révélateur de ses intentions et des moyens qu'il a entendu mettre en œuvre pour les réaliser.

Il s'agit tout d'abord de « moralités », c'est-à-dire que, loin d'être gratuites et simplement divertissantes, ces saynètes ont un objectif didactique avoué, comme plus tard celle de Bertolt Brecht aux alentours de 1930. Historiquement, le terme de « moralités » évoque des pièces édifiantes du quinzième siècle, qui visaient, par la satire l'allégorie et l'abstraction, à faire entrer dans la tête des spectateurs quelques idées simples en vue de les ramener, ou de les maintenir, dans le droit chemin de la morale et de la religion. Rien de tel, on s'en doute, chez un polémiste anarchiste et anti-religieux, qui va au contraire s'employer à subvertir l'ordre social. Néanmoins, comme dans les anciennes moralités, il incite les spectateurs à tirer des leçons d'ordre général et il recourt pour cela à l'abstraction. C'est ainsi que la plupart des personnages n'ont pas d'identité propre et ne nous apparaissent qu'en tant qu'incarnations de rôles sociaux : le Commissaire et le Maire, L'Amante, et l'Interviewer, le Voleur et les Conseillers municipaux etc. Les rares personnages dotés d'un noms se

voient affublés de patronymes fort improbables, qui relèvent davantage de l'allégorie que de l'état-civil : Jean Guenille, Docteur Triceps, Flora Tambour, Jérôme Maltenu...

Mais en même temps ces « moralités » sont aussi des « farces », avec tout ce que cela implique de dérision, de caricature, de grossissement, de goût du grotesque, et de rejet de cette « vraisemblance », si chère à Boileau et à Francisque Sarcey, mais qui n'est, aux yeux de Mirbeau, qu'une façon hypocrite de mutiler le réel. Nous sommes donc plongés d'entrée de jeu dans un monde de fiction, sans que le spectateur puisse à aucun moment s'identifier aux personnages et ressentir des émotions. Quel changement par rapport aux *Mauvais bergers* ! Renversements brutaux, contrastes et symétrie, crescendo et emballement final, inversion de toutes les normes, pastiches et parodies, jeux de mots et de scène, paradoxes et paralogismes, autant de procédés farcesques qui détruisent l'illusion théâtrale, mais qui, du même coup, contribuent à créer l'indispensable effet de distanciation, qui seul peut rendre l'esprit assez libre pour émettre un jugement critique.

Or Mirbeau, trente ans avant Bertolt Brecht, entend précisément obliger le spectateur à sortir de sa passivité coutumière et à exercer enfin sa liberté, sans laquelle aucune transformation sociale n'est concevable. Il s'emploie donc – comme, d'ailleurs, dans tout le reste de son œuvre : chroniques politiques et esthétiques, contes, nouvelles et romans – à le débarrasser de la couche corrosive de préjugés excrémentiels, accumulés par des années de décervelage et de conditionnement, pour l'amener à jeter sur toutes choses un regard neuf.

Il utilise pour cela avec prédilection l'arme de la dérision. Elle permet en particulier de faire craquer le vernis de respectabilité dont se protègent les puissants afin d'impressionner l'imagination des faibles et de s'assurer leur soumission au moindre coût. Aussi souligne-t-il crûment leurs aberrations, leur sottise, leur criminelle bonne conscience, leurs vices et leurs « bosses morales », bref leur « pourriture », produit d'une société déliquescence. Pour la même raison, il se plaît à leur prêter des aveux sans fard de leur ignominie ou de leurs turpitudes, au risque de choquer les partisans de la

crédibilité. Mais qu'importe la « vraisemblance », qui n'est qu'une hypocrite censure visant à entretenir les préjugés instillés dans la tête des gens ? Seule compte la « vérité » profonde des êtres et des institutions, celle-là même que camouflent les « élites » sociales, à grand renfort de « grimaces » en tous genres.

Mirbeau s'emploie également à démystifier, avec une jubilation contagieuse, tout ce qu'un vain peuple révère, au terme de cet abrutissement programmé qu'on appelle l'éducation¹. L'amour, le mariage monogamique, le suffrage universel, les titres ronflants, ne nous apparaissent ici que comme de duperies ou des « mystifications ». La presse, les affaires, le commerce, la politique, la vie mondaine, ne sont que des occasions de trander son prochain. Quant à la loi, elle est inique et arbitraire par essence, et la police, qui est chargée de la faire respecter, est complice des crimes des riches. Bref, ce sont les fondements mêmes de la société bourgeoise, ses valeurs sacro-saintes et ses institutions les plus respectées, qui se trouvent soumis à un déboulonnage en règle. Rien ne résiste à ce chamboule-tout jouissif autant que subversif, et on comprend que maints groupes anarchistes, en France, en Italie, en Espagne ou en Allemagne, se soient saisis de ces brûlots pour leur *agit-prop*.

En enracinant ainsi le didactisme libertaire dans une tradition farcesque qui, par-delà Molière, remonte au Moyen Âge, Mirbeau crée tout à la fois un théâtre accessible à tous – à la différence du théâtre de boulevard et de la Comédie-Française – et un vecteur d'éducation populaire conforme à l'objectif qu'il se fixait en 1899, au moment où, avec Romain Rolland et Georges Bourdon, il ferrailait pour un théâtre populaire. « Le théâtre est d'origine et d'essence strictement populaire. Il ne doit pas être un délassement pour les classes aisées, il doit être, en même temps qu'un repos agréable, un enseignement pour tous² ». Non pas en martelant des slogans, réducteurs et mensongers – la propagande est le contraire de l'éducation –, mais en suscitant chez le spectateur l'étincelle de la conscience et un embryon de réflexion personnelle qui feront de lui un homme digne de ce nom, et non un mouton de Panurge... ou un rhinocéros.

Un autre aspect étonnamment moderne des *Farces et*

moralités est la fonction dévolue au langage. D'une part, Mirbeau reproduit la langue parlée comme très peu d'auteurs, avant et après lui, ont su le faire. Et, d'autre part, il remet radicalement en cause la fonction de communication du langage.

Très sensible au caractère factice des dialogues de théâtre – « dévergondage d'esprit vulgaire », « cliquetis de mots à la main », « assauts de calembredaines » et « jacasseries » sans le moindre « rapport avec une conversation réelle ³ » – il s'évertue au contraire à camper sur les planches des personnages croqués sur le vif et s'exprimant comme ils le feraient dans la vie : « Point de discours, mais les mots, les exclamations, les gestes, les soupirs de chaque situation ⁴ ». Il ménage donc des silences entre les mots ou les membres de phrases, afin de suggérer que la pensée se cherche et que la réplique n'est pas née d'un seul trait sur les lèvres du personnage, d'où l'abondance des points de suspension, si caractéristiques de l'écriture mirbellienne ; il laisse volontiers en suspens des phrases qui se perdent dans un grand silence ; il multiplie les phrases nominales ; il use avec prédilection des phrases à rallonges, qui progressent en même temps que la pensée ; et il n'hésite pas à recourir aux tournures familières, aux raccourcis, voire au solécismes usuels, propres à la langue parlée. C'est ce qui donne à ses comédies une vie exceptionnelle, en même temps que cela constitue un précieux témoignage sur la façon de parler de la Belle Époque.

Mais il va plus loin encore. Il tend aussi à faire éclater les faux semblants du langage, et il le livre aux assauts d'une démystification en règle. C'est en effet par le beau langage, « grimace » pascalienne, que les grands de ce monde s'assurent le respect populaire ; c'est par son truchement que passent toutes les duperies de la propagande (*L'Épidémie*), de la publicité (*Interview*), ou des déclarations d'amour (*Amants*). En réduisant le langage de ses fantoches à des clichés ou à des vagissements stupides, en parodiant celui des faux savants et des « mauvais bergers » de tout poil, en mettant en lumière les mensonges des mots – et surtout des grands mots ! –, il porte la contestation au cœur même du système de domination de la bourgeoisie.

En même temps que son rôle social pernicieux, Mirbeau

met aussi en lumière sa pathétique insuffisance à rendre compte d'un univers trop complexe et changeant, et à exprimer le vécu des hommes. Vain remplissage, « grimace », véhicule de la mauvaise foi et des mystifications de la classe dominante, le langage est impuissant à établir un pont entre les classes et entre les sexes, condamnés à rester étrangers les uns aux autres. Chaque individu est muré dans une irrémédiable solitude, qu'illustrent pathétiquement les dernières lignes de *Vieux ménages*. Ce thème de l'incommunicabilité entre les hommes et cette contestation radicale du langage feront florès au vingtième siècle.

Ainsi, par ses *Farces et moralités*, Mirbeau se situe dans la continuité d'une longue tradition de théâtre populaire remontant au Moyen Âge en passant par Molière, tout en anticipant sur le théâtre contemporain, de Brecht à Ionesco, d'Anouilh à Mrozek, de Marcel Aymé à Samuel Beckett. Cet enracinement et cette modernité sont la garantie de leur succès.

PIERRE MICHEL

Notes

1. Voir notre préface à ses *Combats pur l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrézien, 1990.
2. « Le Théâtre populaire », *Le Journal*, 28 janvier 1902.
3. Interview par Paul Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907, p. 219.
4. *Ibid.*, p. 220.

BIBLIOGRAPHIE

LES TROIS ÉTUDES PRINCIPALES SONT

Maike FEGELER, *Ästhetik und struktur des Einakters bei Octave Mirbeau*, Mémoire dactylographié, Université de Münster, 1998, 102 p.

Pierre MICHEL, « Les Farces et moralités », in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 379-392.

Pierre MICHEL, *les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995, pp. 268-275.